



El Cine, un recurso didáctico

Bloque I
Historia y Lenguaje del Cine

Módulo 2
Cine mudo

El Cine, un recurso didáctico

Bloque I: **Historia y Lenguaje del Cine**

Módulo 2: Cine mudo

La configuración del cine como espectáculo y desarrollo pleno de su industria.

Formación de algunas de las más destacadas cinematografías

Fichas de **David W. Griffith**, **Abel Gance**, **Pudovkin** y **Sergei M. Eisenstein**

Espacio y tiempo cinematográficos

Análisis de *El nacimiento de una nación* de **Griffith**

Análisis de *El acorazado Potemkin* de **Eisenstein**

Historia

Primeros años

Francia

EEUU

Suecia

Posguerra

Francia

Alemania

Cine Soviético

EEUU

Autores

David Wark Griffith

Abel Gance

Vsevolod Pudovkin

Sergei M. Eisenstein

Lenguaje

Producción

Montaje

Análisis

El nacimiento de una nación

El Acorazado Potemkin

Ejercicios

Anexo

Visiones y sinfonías expresionistas

Historia > Cine Mudo



La evolución de la industria cinematográfica está estrechamente ligada al desarrollo de los acontecimientos económicos, sociales y políticos. Así, la irrupción de la **Primera Guerra Mundial (1914-1918)** repercute sobre la situación del mercado cinematográfico mundial, alterando, de manera decisiva, la posición alcanzada por las diferentes cinematografías nacionales.

Los países que participan en la contienda verán disminuir su producción de películas, especialmente Francia que antes de la guerra acapara el 80 por 100 de los mercados mundiales, pero que muy pronto será incapaz de atender su propia demanda. Estos serán los años en los que el cine norteamericano, aprovechando el receso en la producción francesa, vivirá su gran desarrollo, tanto a nivel industrial como artístico, sentando las bases sobre las que habrá de construirse el nuevo arte.

Historia > Cine Mudo > Francia



En estos años, la casa GAUMONT compite con la PATHÉ, ampliando la producción de películas.

En 1911, **Feuillade** entra como director artístico y responsable de la producción de la GAUMONT e inicia una serie que, frente a la tendencia teatral imperante, supone un retorno al realismo, devolviendo al cine su sentido de la actualidad. En la serie *La Vida Tal Como Es (La Vie Telle Qu'elle Est)*, se incorporan importantes avances técnicos, decorados más realistas, la sobriedad en la interpretación de los actores, la creación de algunos efectos a través de la iluminación artificial y la aplicación del primer plano.

Después realiza *Fantomas*, un excelente policíaco por episodios, con una inspiración fantástica que inspirará a los surrealistas; y que incluso sugerirá ideas a Buñuel para utilizarlas en *La Edad De Oro*, en 1930.

Feuillade continúa durante la guerra (1914-1918) con otras dos obras por episodios: *Les Vampires* y *Judex*.

En la serie *Les Vampires* actúa **Musidora**, que, además de actriz, novelista, poeta, y pintora, es realizadora. Sus raíces son feministas y convive con el surrealismo y el cine *Avant-garde*. Sólo se conserva una de sus 10 películas, *Soleil Et Sombre*.

También, en este período, aparecen los primeros cómicos de la pantalla, "tipos", que con sus bufonadas adquieren gran popularidad. A menudo, ruedan en la calle peleas y persecuciones a las que los cómicos incorporan caídas y acrobacias imposibles.

El gran innovador de la escuela cómica francesa será **Max Linder**, que entre 1911 y 1913 alcanza su etapa de mayor éxito, siendo considerado, en esos años, el actor más popular de toda Europa. Algunos rasgos de su personaje, como el sombrero, el bigote o sus andares, serían copiados por Chaplin.

Los Independientes

En 1913, se pone en marcha un proceso judicial auspiciado por los Independientes - un grupo de inmigrantes judíos de origen centroeuropeo en su mayoría - que se dedican a la exhibición y producción de películas, y que pretenden terminar con el monopolio del comercio que desde 1908 está en poder del trust de Edison, la MOTION PICTURES PATENS COMPANY.

En 1917, el Tribunal Supremo de Washington pronuncia una sentencia favorable a los Independientes, dando por finalizado el sistema monopolista de Edison. A partir de este momento, las firmas primitivas, incluida la EDISON CO., irán desapareciendo y serán los Independientes quienes tomen el relevo.



El Western

Antes de que se disuelva el monopolio de Edison, algunos de los Independientes abandonan las ciudades, desplazándose a las lejanas regiones del Oeste, con el fin de esquivar las frecuentes disputas legales. Allí hallarán una gran variedad de paisajes, una brillante iluminación natural y un clima constante durante prácticamente todo el año, condiciones muy propicias para el rodaje en exteriores. Y será en esas regiones donde habrá de nacer el género americano por excelencia, el *western*.

Aunque el western ya contaba con algunas obras como *Asalto Y Robo De Un Tren*, de **Edwin S. Porter**, es en este entorno privilegiado donde comenzará a tomar forma cinematográfica la epopeya del Oeste, adoptando la mitología propia de la conquista y la colonización del territorio, aún recientes en la historia.

Los westerns provocarán una verdadera conmoción formal y temática. También aparecen las primeras figuras con enorme popularidad, como **Broncho Billy** y **Tom Mix**.

Uno de los directores que más aportará a este nuevo género es **Thomas H. Ince**. Él creará en 1913 un nuevo cow-boy, **Río Jim**, interpretado magistralmente por **William Shakespeare Hart** y conocido como "el hombre de los ojos claros". Pero además, Ince empieza a dar protagonismo a la naturaleza, y sus westerns son dinámicos y visuales.

La labor realizada por Ince es ingente; entre las películas que produce, dirige, supervisa o monta personalmente, y aquellas cuyo guión es obra suya, ronda los 800 títulos. Además, aporta al cine una teoría de la división del trabajo, según esquemas muy férreos, a partir de un guión muy rígido, que ha de ser respetado en todas las fases de la realización del film, para asegurarse de que todas las películas llevarán su estilo. Es por ello, el primero en incorporar un guión escrito a la realización, ya que anteriormente la dinámica habitual consistía en improvisar sobre un argumento desarrollado en unas breves notas.

Nuevas Productoras

Los Independientes acabarán estableciéndose a la cabeza de la industria cinematográfica en Norteamérica.

· **Adolph Zukor**, tras el éxito alcanzado con la importación de *Elizabeth, Reina De Inglaterra (La Reine Elisabeth)*, protagonizada, en 1912, por Sarah Bernhardt, pone en marcha su empresa **ACTORES FAMOSOS EN OBRAS FAMOSAS (FAMOUS PLAYERS IN FAMOUS PLAYS)**. Pero no tardará en despojar al incipiente **STAR-SYSTEM** de la carga teatral del **FILM D'ART**. Durante estos años surgirán estrellas de la talla de Mary Pickford, las hermanas Lillian y Dorothy Gish, Douglas Fairbanks, el cómico Mack Sennett y nuevos nombres como Rodolfo Valentino y Theda Bara. Las estrellas facilitarán el éxito a Hollywood en todos los mercados del mundo.

Además, Zukor crea en colaboración con otros empresarios, la **PARAMOUNT**, una corporación que controla una red de más de cinco mil salas por todo el país, y produce películas de alto costo y larga duración, al ritmo de un lanzamiento de gran calidad a la semana.

- **Carl Laemmle**, otro independiente, fundará la **UNIVERSAL**.
- **Los Hermanos Warner**, la **WARNER BROS.**
- Wilhelm Fuchs, que pronto adoptará el nombre de **William Fox**, será el padre de la **FOX**.
- Samuel Goldfish, que también cambiará su nombre pasando a llamarse



Samuel Goldwyn, creará con **Marcus Loew** la METRO-GOLDWYN-MAYER.

Zukor seguido por los demás Independientes establece los primeros modelos efectivos de organización industrial, algunos de los cuales aún se aplican en la actualidad. Sin embargo, en la conformación del relato cinematográfico, quedan aún caminos por trazar. Será **David Wark Griffith** quien, utilizando sistemáticamente recursos cinematográficos diversos, inaugure una verdadera narrativa fílmica.

La Comedia

En estos años, la escuela cómica norteamericana toma el relevo de la francesa y, de la mano del director **Mack Sennett**, inaugura la "edad de oro" de la comedia.

Es la época de los cortometrajes cómicos, de uno o dos rollos, que se pasan dentro de un programa múltiple, junto con el noticiero de actualidad y antes de la película central. Pero aumenta su demanda, lo cual favorecerá el desarrollo del género.

En 1912, Mack Sennett participa en la fundación de la productora KEYSTONE, y con las *Keystone Comedies* conquista a todos los públicos. Sennett lanzará a los mayores talentos cómicos del momento. Charles Chaplin, Roscoe "Fatty" Arbuckle, Buster Keaton, Harold Lloyd y Gloria Swanson, entre otros, actuarán en las *Keystone Comedies*. Sennett desarrollará, en una absoluta libertad, un estilo que tiene su motor en la vocación destructiva del artista. Las persecuciones frenéticas, las carreras y las caídas, las batallas con tartas de crema o a porrazo limpio, forman parte de un mundo de destrucción del que no escapa nadie. Sennett muestra especial pasión por la ridiculización del orden establecido, eligiendo como blanco a aquellos que detentan la autoridad. Han pasado a la historia sus ridículos policías, los Keystone Cops, y sus atractivas bañistas, las "bathing beauties". Este modelo cómico propuesto por Sennett recibe el nombre de "slapstick", y cada una de las unidades cómicas que lo componen, se llaman gags.

En 1915, tres firmas independientes se unen para formar la TRIANGLE PICTURES CORP. Cada una de ellas aportará su respectivo director artístico: Thomas H. Ince, D. W. Griffith y Mack Sennett. Quedan así ligados los tres creadores que más aportaciones han hecho al cine norteamericano en unos años decisivos para el nacimiento del séptimo arte.



Capítulo 6: imágenes de *Intolerancia* (6'50").

Capítulo 7: idem (hacia la mitad).

Capítulo 10: "Los géneros". (8'53") Mack Sennet *El romance de Charlot*.

Historia > Cine Mudo > Suecia



Suecia se incorpora a la producción cinematográfica a partir de 1907, con la productora **A. B. SVENSKA BIOGRAF-TEATERN**. En ella debutarán, en 1912, dos artistas procedentes del teatro, **Mauritz Stiller** y **Victor Sjöström**. Ellos conducirán a la cinematografía sueca a un lugar de excepción en el panorama internacional.

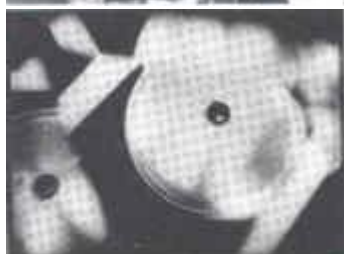
En los primeros años, reciben influencias de los melodramas mundanos del cine danés. Pronto se inspirarán en la tradición literaria nórdica, con su carga poética. Una influencia temática que podría conducir a una estética teatral similar a la del **FILM D'ART** francés. No será así, estos directores buscarán nuevas formas de expresión para poder profundizar en la psicología de los personajes. Además ven en los westerns de la **TRIANGLE** que la naturaleza toma protagonismo dentro de la épica del relato, y ellos la incorporarán como recurso dramático de la narración. La naturaleza, expuesta en toda su grandeza, participa del drama íntimo de los personajes y juega un papel esencial en el desenlace dramático de los acontecimientos. Un recurso de evidente raíz expresionista que posteriormente será empleado por Friedrich Wilhelm Murnau.

Sjöström, con su crudo realismo, es uno de los grandes del cine. Además de realizar importantes películas, potenció a Ingmar Bergman. Las obras de la escuela sueca provocarán en todo el mundo una verdadera conmoción estética. También, **Stiller** descubre a una joven actriz llamada Greta Lovisa Gustavsson, más conocida como Greta Garbo. Stiller, Sjöström y Garbo, acabarán marchando a Hollywood en los años veinte.

Historia > Cine de Posguerra



En el tiempo de la **Primera Guerra Mundial (1914-1918)**, el cine ha superado ya sus primeros veinte años de vida. Han quedado atrás los esfuerzos que condujeron a la invención del cinematógrafo, las luchas por su patente, el nacimiento del espectáculo y la puesta en marcha de la industria. Muchos habrán de incorporarse, a partir de ahora, a la búsqueda de una nueva expresión puramente cinematográfica, ante la que se abren múltiples caminos a explorar. Las primeras escuelas han brillado de manera fugaz, para luego desaparecer. Otras lo harán a partir de ahora.



La Escuela Impresionista

Tras la guerra y frente a la hegemonía alcanzada por el cine americano, se hace necesario volver a levantar la industria cinematográfica francesa. En este sentido destaca la labor realizada por un grupo de artistas con una profunda formación intelectual, encabezados por **Louis Delluc**, teórico, crítico y fundador de varias revistas que, a partir de 1920, se pasa a la dirección. Influidos por el cine norteamericano y más por el sueco, opta por un cine psicológico, que intenta librar a la imagen de la materia, mostrando visualmente el pensamiento, el alma de los personajes.

En torno a **Delluc**, surge un grupo de artistas, próximos en su afán innovador y vanguardista, que rechaza el cine como una mercancía para las masas. Es la **Escuela Impresionista** en la que destacan: **Marcel L'Herbier** (cuya aportación más destacable es la estilización que imprime a los decorados de fuerte influencia cubista y expresionista), **Abel Gance** y **Jean Epstein** que sorprende con la sutileza de su inteligencia en la captación de la realidad social

La Escuela impresionista cuenta con un nutrido grupo de estudiosos y teóricos, habituales de los **Cine-Clubs**, término creado por Louis Delluc, fundador además del primero de la historia, en 1920.

A la organización e impulso de los cine-clubs contribuye **Germaine Dulac**, teórica formada en varias artes, que comienza en 1915 con películas convencionales, pero que será la iniciadora del cine *Avant-garde* (lo que hará Maya Deren 30 años después en EEUU) con películas que aspiran a la abstracción y que dan más espacio a los sentimientos y a los sueños. En 1927 hace la primera película surrealista de la Historia del cine.

Otro teórico, el italiano afincado en París **Riccioto Canudo**, empleará por primera vez la expresión "**Séptimo Arte**", en 1914, en su Manifiesto de las siete artes.

Movimientos Vanguardistas

En el seno de este ambiente inquieto e intelectual, surgirán a partir de 1920, las primeras vanguardias cinematográficas que, dentro de la senda abierta por los impresionistas, buscarán formas de expresión más osadas y provocativas. Primero adoptarán la forma de la abstracción y el geometrismo pero, a partir del manifiesto de **André Bretón**, el cine experimental francés incorpora la revolución estética del movimiento surrealista. Una de las aportaciones más brillantes al movimiento es la realizada por el español **Luis Buñuel**, que en 1925 llega a París, y tan sólo 3 años después dirige su primer film, *Un Perro Andaluz (Un Chien Andalou)*, una obra fiel al ideario surrealista, producida en colaboración con Salvador Dalí. En 1930, Buñuel dirige *La Edad De Oro (L'Age D'or)*, otro hito surrealista.

Junto a Buñuel, son muchos los artistas extranjeros que irán a París. Destaca el danés **Carl Theodor Dreyer** que realiza en 1928 *La Pasión De Juana De Arco (La Passion De Jeanne D'Arc)*, una obra clásica del cine mudo, construida con primeros planos dramáticos, y modelo por la sobriedad en el tratamiento de los hechos. Las versiones a las que podemos acceder son variaciones de la original que se destruyó.

También en estos años, el cineasta brasileño **Alberto Calvacanti** realiza una obra importante, en la que ya se vislumbra la vocación documentalista del autor que, a partir de 1934, habrá de integrarse en la célebre escuela documentalista inglesa.

Además, destacan durante los años 20 **Jean Renoir** y **René Clair**. Si bien Renoir realiza sus mejores trabajos con la llegada del cine sonoro, la obra muda de **Clair** sí que resulta muy representativa del cine francés de estos años. Sus primeras películas se inscriben dentro del vanguardismo cinematográfico, pero a partir de 1927, con la adaptación al cine del vodevil *Un Sombreo De Paja De Italia (Un Chapeau De Paille D'Italie)* la obra de Clair adopta un inofensivo carácter satírico, con el que retrata a la sociedad burguesa de su tiempo. A partir de este momento, Clair desarrolla un talento especial para el tratamiento de la farsa, a través de la caricatura, fría y calculada, de una época y de sus tipos.



Historia > Cine de Posguerra > Alemania

Durante la guerra, el gobierno alemán pone en marcha la creación de una empresa de producción cinematográfica, con la que abastecer de películas propias a las salas del país. De esta iniciativa surge en 1917, la U.F.A. (UNIVERSUM FILM A.G.), con espectaculares reconstrucciones históricas de alto costo. Algunas dirigidas por **Ernst Lubitsch**, que más tarde, en 1923, marcha a Hollywood donde dará al cine algunas de las comedias más perspicaces de la historia.

La espectacularidad en la reconstrucción de los acontecimientos es deudora de las grandes puestas en escena de **Max Reinhardt**, renovador del teatro alemán de la anteguerra, en cuya escuela se formarán los más importantes artistas del nuevo cine alemán.



La Escuela Expresionista

La cinematografía alemana se verá pronto enriquecida con la incorporación de un universo temático y formal procedente de la Escuela expresionista, que nace como movimiento pictórico de vanguardia, en Munich, hacia 1910. El expresionismo propone una interpretación subjetiva de la realidad que, desde la óptica del artista, se presenta totalmente distorsionada.

En 1919 *El Gabinete Del Doctor Caligari* (*Das Kabinett Des Dr. Caligari*) produce una ruptura estética, que en el cine dará forma a un universo de fantasía, poblado por personajes de pesadilla. En esta obra aparecen ya, claramente definidas, todas las propuestas formales y temáticas del movimiento expresionista. Los decorados son realizados por el grupo **Der Sturm** y la historia muestra a Cesare, un médium que, bajo la influencia hipnótica del macabro doctor Caligari, comete una serie de crímenes espeluznantes.

Con esta obra, sus guionistas, **Carl Mayer** y **Hans Janowitz**, plantean una metáfora de difícil interpretación, en la que Caligari sería el Estado alemán y Cesare representaría al pueblo, arrastrado por sus gobernantes a la guerra. Esta denuncia política desaparecerá del guión definitivo con la incorporación al proyecto del realizador **Robert Wiene**. Éste añade dos escenas nuevas, una al principio y otra al final, con las que altera de manera decisiva la historia, que pasa a ser el relato de un loco. Pero, estos cambios temáticos no limitarán en manera alguna las innovadoras contribuciones plásticas de esta obra:

- Creando una atmósfera inquietante, con decorados de líneas oblicuas, inestable y de proporciones deformadas.
- Los actores, con maquillajes y vestuario sorprendentes, estilizan sus movimientos y la interpretación para integrarse en esa escenografía alucinante.
- Falsos efectos de iluminación, pintando luces y sombras sobre los decorados.

Paul Wegener y **Stellan Ray** dirigen la hermosa película *El Estudiante De Praga* (*Der Studen Von Prag*, 1913). **Paul Wegener** y **Henrik Galeen** recuperan, con *El Golem* (*Der Golem*, 1920), una antigua leyenda judía-checa; **Paul Leni** narra, en *El Hombre De Las Figuras De Cera* (*Wachsfigurenkabinett*, 1924), las macabras visiones de un joven poeta en un museo de cera; **Friedrich Wilhelm Murnau** alcanza las más altas cotas artísticas dentro de este estilo con *Nosferatu*, *El Vampiro* (*Nosferatu, Eine Symphonie Des Grauens*, 1922), adaptación libre de la novela Drácula de **Bram Stoker**. Murnau sustituye el rodaje en estudio y los decorados expresionistas por la filmación en exteriores naturales, escogiendo minuciosamente los rincones urbanos y los paisajes. Con este cambio de elementos fantásticos en un entorno real, Murnau confiere al relato una inquietante veracidad.



La Escuela expresionista muestra predilección por los temas fantásticos de antiguas leyendas o de oscuros escenarios de terror. Una tendencia que muchos estudiosos reconocen como claro reflejo de la inestable situación política y social que atraviesa la recién inaugurada República de Weimar.

Otra figura importante de esta escuela es **Fritz Lang** que, habiendo estudiado arquitectura y Bellas Artes, aportará al expresionismo una nueva concepción arquitectónica y monumental que encuentra su pleno desarrollo en *Los Nibelungos* (*Die Nibelungen*, 1923-24), colosal epopeya germánica en la que se anuncia el renacimiento de un misticismo racial que abrirá camino al nazismo. *Metrópolis* (*Metropolis*, 1926), su siguiente película, es un endeble relato futurista, que presenta una sociedad dividida según su raza en dos estamentos fundamentales: el de los señores y el de los infrahombres, esclavos que viven bajo tierra, sometidos al poder de las máquinas. Se trata de una narración panfletaria en la que el señor, que representa al capitalismo, libera a sus obreros de la tiranía de una máquina, una mujer-robot. El film finaliza con la reconciliación entre capitalismo y trabajo. La autora de este guión y del de *Los Nibelungos* es **Thea Von Harbou**, esposa de Lang y luego militante nazi, a quien se ha considerado responsable última de la inclinación ideológica en ambas obras. A la escasamente estimulante narración de *Metrópolis*, Lang incorpora su dominio en la articulación de espacios, volúmenes y



claroscuros, aportando a la historia del cine algunas de las imágenes más revolucionarias y llevando al expresionismo arquitectónico a su más alto nivel artístico.



Capítulo 1: (al final) *Homenaje de Ettore Scola a Metropolis*.
Capítulos 7: *Metropolis* y **Capítulo 11** *Metropolis* y *Nosferatu*.



La Kammerspiel

Mientras el expresionismo evoluciona rápidamente con nuevos efectos de iluminación, decorados más perfectos y, en algunos casos, escenarios naturales, surge otra corriente dentro de la escuela alemana: una reacción realista que se inspira en las experiencias escénicas desarrolladas por **Max Reinhardt** en el Kammerspiel o Teatro de cámara. Se trata del Kammerspiel, que abandona los temas fantásticos y los decorados expresionistas, para intentar una aproximación al drama cotidiano de unos personajes sencillos, inmersos en un espacio reducido, la modesta vivienda, que, sin más atributos, adquiere aquí un carácter claustrofóbico.

Una propuesta impulsada, en gran medida, por la labor del guionista **Carl Mayer**, cuyos dramas resultan excesivamente simplistas y aún algo teatrales. Directores importantes se sentirán atraídos por esta corriente del expresionismo, en la que aportarán al cine alemán algunas de sus más grandes obras cinematográficas.



Tal es el caso de **Murnau**, que con *El Último* (*Der Letzte Mann*, 1924), conduce al cine alemán, con éxito, del expresionismo al más puro realismo social. Pero además, no deja de innovar en el lenguaje plástico aportando a la narración la dinámica de una cámara en constante movimiento, ya sea a través de travellings subjetivos (atando la cámara al pecho del operador), travellings circulares y movimientos de grúa (ubicando la cámara en el extremo de una escalera de incendios). De este modo, con Murnau, la cámara queda definitivamente liberada de su estatismo. Tras *Tartufo* (*Tartuff*, 1925), adaptación libre de la obra de **Molière**, y *Fausto* (*Faust*, 1926), Murnau, que se encuentra en el momento más alto de su carrera, abandona su país y, como tantos otros, marcha a Hollywood.



La Corriente Realista

La reacción realista iniciada por el Kammerspiel será ampliamente rebasada por un grupo de cineastas alemanes, de los cuales destacará **George Wilhelm Pabst** que, en 1925, realiza *Bajo La Máscara Del Placer* (*Die Freudlose Gasse*).

Con esta película, el cine alemán inaugura una tendencia profundamente realista y polémica, de marcado carácter social, que además abandona definitivamente las últimas reminiscencias de la estética teatral presentes en el expresionismo. Una corriente realista que refleja las miserias de una sociedad en decadencia, sometida al desequilibrio económico que atraviesa el país. Así se convierte el cine en vehículo de transmisión de la realidad social de un momento histórico concreto, primer paso en la configuración de un cine comprometido social y políticamente.



Historia > Cine de Posguerra > Cine Soviético

El Cine Prerrevolucionario

La producción de la Rusia prerrevolucionaria es poco valiosa. En 1896, **Moisson** y **Doublier**, operadores de LA CASA LUMIÈRE, ruedan *La Coronación Del Zar Nicolás II (Le Couronnement Du Tsar Nicolas II)*.

Pronto llegan hasta allí las sucursales de LA CASA PATHÉ y no será hasta 1907 cuando se abran las primeras productoras nacionales de importancia.

En 1917 estalla la revolución que llevará a los bolcheviques al poder, constituyéndose un gobierno presidido por Lenin, que proclamará la dictadura del proletariado. Se hace necesaria, entonces, la aplicación de un instrumento que pueda llegar, de forma masiva, a todo el pueblo, en su mayoría analfabeto. De ahí que el cine, junto con la radio, se convierta en el medio más poderoso de comunicación social, y su industria pase a depender del comisariado de Educación del Pueblo, a través de un decreto de nacionalización, que tendrá como primera consecuencia la inminente creación de la ESCUELA CINEMATOGRAFICA DEL ESTADO (G.I.K.).

El Cine Postrevolucionario

En los años que siguen a la revolución, la escuela soviética dará muestras de una gran autonomía en su personalidad debido en parte a que las influencias exteriores llegan allí con retraso. Inmersos en una atmósfera vanguardista, producto del clima posrevolucionario, un grupo de jóvenes creadores aportará una nueva y revolucionaria dimensión a la expresión cinematográfica.

Lev Vladimirovic Kulechov, joven cineasta y profesor del Instituto de Cine, inaugura en 1921, el Laboratorio Experimental. Allí realizará diversos experimentos encaminados a demostrar el poder del montaje en el cine. Algunos de ellos serán incorporados, con el paso de los años, a todos los manuales de técnica cinematográfica.



Kulechov realiza importantes películas entre las que destaca una simpática sátira titulada *Las Aventuras Extraordinarias De Mr. West En El País De Los Bolcheviques (Neobycaynye Prikljucenija Mistera Vesta V Strane Bolseviok, 1924)*.

También, en esta línea vanguardista, se enmarcan los trabajos experimentales de LA FEKS (FABRIKA EKSTENTRICESKOVO AKTJORA) o FÁBRICA DEL ACTOR EXCÉNTRICO fundada en 1922, que inspirada en los movimientos escénicos más innovadores y en los recursos del circo y del *Music-hall*, propone un cine de carácter burlesco emparentado con la *Commedia Dell'art Italiana*.



En estos años, también sobresale la obra del polaco **Dziga Vertov** que se traslada muy joven a Moscú y se convierte en uno de los grandes documentalistas de la historia del cine. Vertov está muy unido a los movimientos artísticos de vanguardia, como el constructivismo y el suprematismo de Malevich. Sus propuestas en el cine son revolucionarias, eliminando los recursos artificiosos, el guión, los actores, la iluminación artificial y los decorados. Él se propone captar la realidad y se hace famoso con el movimiento "El cine-ojo" y con el noticiario "El cine-verdad" (KINO-PRAVDA), en los que aplica sus teorías, y con los que influye en la teoría y la práctica del cine documental.

Etapas de Madurez

A estas interesantes propuestas teóricas y experimentales, se une pronto la ingente labor de un grupo de jóvenes artistas que conducirán al cine soviético a su etapa de madurez, imponiéndose como una de las cinematografías más avanzadas del mundo. El más importante es **Sergei Mijailovich Eisenstein**. También es relevante la figura de **Vsevolod Iliarionovic Pudovkin**.

Tanto en las películas de Pudovkin, como en las más intelectuales de Eisenstein, se impone una revolución común, la del montaje, aplicado hasta sus últimas consecuencias, y la de sus imágenes, llevadas al límite del realismo. A partir de este momento, se puede decir que el cine ha alcanzado la madurez.

En 1930 **Alexander Dovjenko** realiza *La Tierra*, una lírica y hermosa obra maestra, una visión conmovedora de la vida campesina que supera la propaganda política. Esta película, con elementos como la conexión de imágenes sin relación directa con el argumento y su lenguaje poético, ha influido en muchos directores.



Capítulo 6: "El Montaje" (7' 46") *La Madre*, (8' 00") *El efecto Kulechov*, (8' 46") *Octubre*.

Capítulo 3: "Dirección" (30' 0") *Potemkin*.

Capítulo 11: "Los Movimientos".

El Star-System

Durante los años de la Primera Guerra Mundial, la producción cinematográfica norteamericana alcanza su pleno desarrollo, convirtiéndose en una de las industrias más prósperas del país; por ello, cuando el conflicto alcanza su fin, en 1918, Estados Unidos se encuentra a la cabeza del mercado cinematográfico mundial. En esta situación, los presupuestos de las películas aumentan de manera considerable y, con el fin de minimizar los riesgos, se generaliza la aplicación de los modelos organizativos desarrollados por **Adolph Zukor**. Sin embargo, el éxito de una producción dependerá de la popularidad de los actores y actrices que participan en ella, y uno de los trabajos más importantes será su promoción. Así aparece la nueva industria: **el Star-System**.

En 1922, las principales empresas se agrupan en torno a **LA MOTION PICTURE PRODUCERS & DISTRIBUTORS OF AMERICA INC.**, organismo encargado de establecer una normativa que articule el funcionamiento interno de las empresas y sus relaciones. Pero el presidente de esta asociación, el ex-ministro republicano **Will Hays**, irá más allá en el desarrollo de sus funciones y redactará un célebre código moral, el Código Hays, al que se verá sometida la industria de Hollywood a partir de 1930.



Capítulo 4: "Las estrellas de la pantalla".

Las Superproducciones

En los años 20, la joven industria norteamericana vive su mejor momento, lo que le permitirá hacerse con algunos de los más reputados profesionales europeos, sobre todo alemanes. Antes de que esto ocurra, la influencia del cine alemán y de las grandiosas reconstrucciones históricas de **Ernst Lubitsch**, alcanzará a Estados Unidos, donde comienzan a producirse películas espectaculares de alto costo como *El Ladrón De Bagdad* (*The Thief Of Bagdad*, 1924) o *Ben Hur* (1926).



Cecil B. De Mille es el cineasta que lleva este género grandilocuente al límite de sus posibilidades con la producción de una serie de obras adaptadas de la Biblia. La primera es *Los Diez Mandamientos* (*The Ten Commandments*, 1923), pieza que volverá a versionar con gran éxito en 1956. También son los años del western, género en el que comienza su carrera el director **John Ford**, y sobre todo de la escuela cómica norteamericana, que inaugurara **Mack Sennett** antes de la guerra, y que, en el momento actual, se encuentra en plena madurez, con figuras de la talla de **Buster Keaton**, **Harold Lloyd**, **Stan Laurel Y Oliver Hardy**, más conocidos como "El Gordo y el Flaco", y por supuesto, **Charles Chaplin**.



El genial **Buster Keaton** trasciende lo cómico con sus extraordinarios *Gags* de particular poética. Se trata de un realizador y actor magnífico que muestra su inocencia perpleja ante la grotesca crueldad del entorno, en obras maestras como *El Maquinista De La General* (*The General*, 1927), *The Cameraman* (1928), *The Navigator* (1924), y muchas otras.



Por otro lado, surge en estos años un cine americano que, al igual que la literatura del momento, adopta un estilo directo, tomado de la crónica periodística. Muestra de ello es la obra del estadounidense **King Vidor**, en la que destaca la película *Y El Mundo Marcha* (*The Crowd*, 1928), retrato de la realidad social norteamericana del momento, en el que un modesto empleado trata de ascender, inútilmente, en la escala social.



Lois Weber es la única directora en la época muda y además es la directora más importante del cine americano, ya que sus obras eran iguales o mejores que las de sus colegas. Sin embargo, se ve obligada a hacer cine independiente. *Too Wise Wives* y *The Blot*, de 1921, son muestras de su calidad, con caracterizaciones y una preocupación por los detalles en el estilo que destacará más tarde a directores como Bergman o Altman.



Capítulo 10: (7' 45") Lloyd, Keaton, Sennet y Chaplin.
Capítulo 8: (Comienzo) Keaton

Europeos en Hollywood



El cine romántico también alcanza relevancia, sobre todo con la figura de Greta Garbo que llega a Hollywood procedente de Suecia, junto con los más importantes directores de aquella cinematografía: **Mauritz Stiller** y **Victor Sjöström**. Sjöström realizará, entre otras películas importantes, una obra maestra, *El Viento* (*The Wind*, 1920).



Pero frente al éxito de la Garbo, tanto Stiller como Sjöström, al igual que muchos otros cineastas llegados de Europa, hallarán gran dificultad a la hora de abordar una producción de calidad en el seno de una industria que prioriza la rentabilidad económica y que se rige por un sistema de producción en cadena.



Otros europeos, como los alemanes **Ernst Lubitsch** y **F.W. Murnau** y los austríacos **Josef Von Sternberg** y **Erich Von Stroheim**, realizarán algunas de las obras más importantes del cine americano de estos años.



A **Lubitsch** se debe el comienzo de la alta comedia americana, que basa su acción en ligeros enredos resueltos con genialidad. Lubitsch marcará un estilo propio de comedia fina, humor discreto, sabia ironía y excelente puesta en escena.



Por su parte, **Murnau** llega a Hollywood precedido por el prestigio de su obra alemana, lo cual le permitirá afrontar sus proyectos con total libertad. En su película americana más reconocida, *Amanecer* (*Sunrise*, 1927), Murnau incorpora, de forma coherente, dentro de un universo plástico dotado de fuertes connotaciones pictóricas, tanto elementos procedentes de su experiencia artística previa en la Escuela expresionista alemana, como del más puro realismo americano. Murnau morirá prematuramente, aunque antes logrará finalizar una última obra maestra realizada en los archipiélagos de Polinesia y que se inscribe dentro del género documental: *Tabú* (1930).



Capítulo 11: (10'0") Amanecer, y al final del Capítulo 12.

El austríaco **Josef Von Sternberg**, inaugura el género de **cine de gansters** con *La Ley Del Hampa* (*Underworld*, 1927). Sternberg aporta, al tratamiento de la historia y de los personajes, un preciso análisis de tipos y del entorno social en el que se mueven, y una visión romántica de la rebeldía, próxima al anarquismo, que no abandonará a lo largo de toda su filmografía.

En esta misma línea realista, destaca la obra de **Erich Von Stroheim**, que muestra, desde una óptica personal, un universo decadente y perverso, y analiza los aspectos más bajos de la condición humana. Esta actitud moral de Stroheim ante los acontecimientos narrados está presente de forma manifiesta en toda su obra, especialmente en *Esposas Frívolas* (*Foolish Wives*, 1921), en *Avaricia* (*Greed*, 1923) y en *La Reina Kelly* (*Queen Kelly*), que no llega a finalizar y que supone, además, el fin de su carrera como realizador. Y es este posicionamiento moral el que habrá de depararle el rechazo de parte de la profesión, de la crítica y, por supuesto, de los censores.

Historia > Autores > David Wark Griffith



Cuando **Griffith** comienza su producción de películas, el cine se encuentra dando aún sus primeros pasos. Apenas habían transcurrido veinte años desde que los hermanos Lumière estrenaran su *Tren Llegando A La Estación* en el salón Indien de París. Y aunque las salas de exhibición ya podían nutrirse de un elevado número de pequeñas producciones, el cine no pasaba de ser considerado como una atracción menor, como un divertimento sin más valor en sí mismo. El reto entonces era proporcionarle una dimensión artística y comercial que pudiese ponerle al mismo nivel que otros espectáculos de la época. Griffith es el artífice en la consecución de estos objetivos.

Comenzó como actor en compañías de teatro e hizo sus pinitos como escritor antes de llegar al cine. Conoce bien el melodrama teatral y las novelas victorianas (Dickens) y naturalistas (Zola, Tolstoi) así como los recursos y trucos del teatro itinerante. Entre 1908 y 1912 rodó casi quinientas películas para la Biograph.

En sus primeras obras se aprecian parte de estas innovaciones narrativas:

- . Los argumentos repiten el esquema de una familia burguesa amenazada por un peligro que acaba superándose para restablecer el orden.
- . Hace uso ya con cierto criterio de recursos como el *Flashback* y el acercamiento del punto de vista de la cámara a la acción (planos medios y primeros planos).
- . Utiliza la iluminación con fines dramáticos, panorámicas, *Travellings*, decorados naturales, fundidos, apertura y cierre de objetivo, *Flou*, sobreimpresiones, variadas formas de *Raccord* a través de objetos, miradas y gestos, con la colaboración inestimable de su operador de cámara Billy Bitzer.
- . Los *Catches* (recortes en negro dentro del plano) y los desenfocs creativos.
- . El uso intencional de la profundidad de campo.
- . Y la técnica del montaje paralelo, con la que hace coincidir dos acciones en pantalla, alternando a través del montaje de planos de cada una de ellas, hasta que finalmente ambas acciones confluyan en una acción única (generalmente el rescate de alguna víctima inocente). Consiguió tal perfeccionamiento en esta técnica que a partir de entonces este tipo de montajes pasaron a conocerse como salvamento en el último instante de Griffith (*Griffith's Last Minute Rescue*).

En 1915 dirige *El Nacimiento De Una Nación*. Considerada como el despegue del cine con relación al teatro filmado, debido fundamentalmente a que:

- . En ella Griffith consigue sistematizar y dar coherencia a todos los elementos narrativos que antes se habían utilizado de forma más o menos ocasional.
- . Construye un lenguaje propio, sólido y eficaz.
- . Fija unas convenciones que la gramática fílmica no perderá ya nunca.

Además, la película - que trata de la relación entre dos familias rivales en la Guerra de Secesión americana - sitúa al cine dentro del aparato industrial, por el alto presupuesto con el que contó el film (115.000 dólares que sirvieron entre otras cosas para poner en movimiento a más de 15.000 personas), por la insólita duración del film (2 horas y 45 minutos) y porque su estreno llevó aparejados un espectacular éxito de público, aunque también fue causa de escándalos y críticas por sus sesgos racistas.

Un año más tarde dirige *Intolerancia* (en la que colaboran Stroheim, Browning, Fleming...) donde tira la casa por la ventana elevando el presupuesto a la impensable cantidad de dos millones de dólares, que invierte en colosales decorados y en la contratación de miles de extras. El argumento, basado en la intolerancia de la que ha hecho gala la Humanidad a lo largo de los tiempos, se estructuró en cuatro episodios que recreaban distintas épocas y geografías. Para aglutinar la disparidad histórica de los cuatro episodios, Griffith introdujo un motivo poético que evocaba unos versos de Walt Whitman, "Endlessly rocks the Cradle/Uniter of here and hereafter".

En contra de los pronósticos, *Intolerancia* resultó un fracaso comercial. Ni el público ni la crítica (salvo los directores rusos, a los que la película influyó notablemente algún tiempo después) se mostraron dispuestos a asumir con naturalidad los entresijos simbólicos de la nueva propuesta de Griffith. Visto desde hoy, sin



embargo, el film reúne de nuevo lo mejor de su repertorio narrativo, con una eficacia tan contundente, sino más, que la mostrada en *El Nacimiento De Una Nación*.

Griffith, como muchos otros directores, se lanzará a la aventura de crear sus propias productoras. Así, en 1915, funda junto a Ince y Sennett la **TRIANGLE PICTURES**, que tendrá una vida muy corta.

Poco despues, en 1919, Griffith funda junto a Douglas Fairbanks, Mary Pickford y Charles Chaplin, la productora **UNITED ARTISTS**.



Sus siguientes largometrajes -entre los que destaca *Lirios rotos* (1919)- tendrán cada vez menos éxito. En 1930 rueda su primer film sonoro, *Abraham Lincoln*. Totalmente arruinado, sus bienes fueron subastados en 1935 y sólo él mismo pujó por los derechos de sus películas.

Historia > Autores > Abel Gance



De **Abel Gance**, el más inquieto del grupo francés de la Escuela Impresionista, destaca su obra tremendamente ambiciosa y visionaria. Aunque muchos le califican de grandilocuente, pedante y melodramático, son innegables sus aportaciones en la búsqueda de nuevos recursos con los que construir un lenguaje cinematográfico.

En *La Rueda* (*La Roue*, 1921-1923), tragedia del ferroviario Sísifo, Gance renueva, en un fragmento antológico, los recursos del ritmo y del montaje corto, utilizado antes por Griffith en *Intolerancia*, para componer una auténtica sinfonía visual, compuesta por breves imágenes que acompañan a la locomotora en el recorrido interminable de su trayecto.



Con *Napoleón* (*Napoléon Vu Par Abel Gance* 1923- 1927), Gance va más allá aún en su exploración del universo de las imágenes, utilizando recursos experimentales tremendamente innovadores, como la asociación de ideas a través de la sobreimpresión de varias imágenes en la pantalla, el tríptico o pantalla triple que, por su mayor superficie horizontal, le permite desplegar sus escenas más grandiosas en una inmensa panorámica. También emplea cámaras muy ligeras ubicadas en lugares insospechados, como en un caballo al galope o en un proyectil disparado al aire. Los encuadres obtenidos resultan espectaculares.



Capítulo 1 (al final) Napoleon.
Capítulo 11 (10'10") Napoleon.

Historia > Autores > Vsevolod Pudovkin



Procedente del Laboratorio experimental de Kulechov, **Pudovkin** iniciará en 1926 su trilogía revolucionaria compuesta por *La Madre* (*Mat'*, 1926), versión libre de la novela de Máximo Gorki, *El fin de San Petersburgo* (*Kniets Sankt-Petersburga*, 1927) y *Tempestad Sobre Asia* (*Potomok Chingis Khana*, 1928). El tema recurrente de las tres es la toma de conciencia revolucionaria por parte de una persona corriente que, ante los acontecimientos, acaba teniendo un comportamiento heroico.

El tema recurrente de las tres es la toma de conciencia revolucionaria por parte de una persona corriente que, ante los acontecimientos, acaba teniendo un comportamiento heroico.

Pudovkin expresa un drama más íntimo de los personajes, frente al cine de masas de Eisenstein. Utiliza magistralmente el montaje, pasando de lo coral a lo íntimo como una concepción sinfónica. A diferencia de Eisenstein, sus metáforas son más realistas, en este sentido se acerca más a Griffith. En sus películas sonoras desarrolla el valor del sonido como contrapunto.

Historia > Autores > Sergei Mikhailovich Eisenstein



Valor Social y Político de su obra

Es imposible concebir la obra de **Eisenstein** sin remitirnos a los diferentes conflictos bélicos y revolucionarios que han marcado su vida y su pasado. Así se define toda su obra, enmarcada entre el resurgimiento obrero narrado en *La Huelga* (1924), su primera obra, y *La Agitada Vida Del Zar Iván IV*, narrada en las dos partes de *Iván El Terrible* (1943-1945).

Entre ambas obras Eisenstein realiza *El Acorazado Potemkin* (1925), *Octubre* (1927), las dos sobre los conflictos revolucionarios surgidos en 1905 y en 1917; *La Línea General* (1929) - rebautizada como *Lo Viejo Y Lo Nuevo* -, sobre las ventajas surgidas de la socialización de la agricultura; *¡Que Viva México!* (1931), obra inacabada sobre la revolución mexicana; y *Alexander Nevski* (1938), una epopeya sobre el príncipe ruso que supo oponer resistencia a la invasión de las tropas mongolas y teutonas en el siglo XIII.

El esencial componente revolucionario y político de sus películas, realizadas siempre por encargo del gobierno, vienen a demostrar como nunca hasta entonces la importancia concedida al cine por parte de los mandatarios. En una época en la que la mayor parte de la población es analfabeta, las autoridades se esfuerzan en generar filmografías que generen una conciencia colectiva de acuerdo a sus planteamientos. Una circunstancia inherente al cine desde sus inicios y que jamás abandonaría ya.

Valor Cinematográfico de su obra

La obra de **Eisenstein** nos interesa por sus inimitables aportaciones al lenguaje, especialmente las derivadas de sus peculiares usos del montaje. Eisenstein, planteó las combinaciones de planos como conflictos que generasen respuestas emocionales en el espectador. Una vez conseguido el choque emocional, se producía la sensibilización acerca del problema tratado. Es lo que bautizó con el nombre de "montaje de atracciones", y que pudo poner en práctica en su primera obra, *La Huelga*. Al final de la película, en la que los manifestantes huelguistas son aplacados por las fuerzas zaristas, Eisenstein introduce los planos de unas reses que son sacrificadas en el matadero. Con este motivo visual, que no guarda ninguna relación con el universo ficcional de la película, Eisenstein rompe la narración para establecer una comparación entre los huelguistas y las vacas: todos son víctimas inocentes de una sangría.

Al año siguiente, en *El Acorazado Potemkin*, Eisenstein vuelve a retratar una rebelión obrera, en este caso la llevada a cabo por los marineros del acorazado Potemkin contra su tripulación. En su escena más famosa, la de la escalinata de Odesa, el director soviético vuelve a hacer gala de una maestría inimitable en el empleo del montaje. La secuencia narra de nuevo el abatimiento a tiros de los habitantes de Odesa, en su intento de subir las escaleras que dan acceso al palacio gubernamental. Los 170 planos de la secuencia la alargan hasta seis minutos, dilatando el tiempo real de la escena, y demostrando hábilmente la capacidad del montaje para crear el tiempo cinematográfico.

A pesar de que esta película contiene también empleos muy sutiles en la combinación de planos, no es de las más radicales obras de este director.

Es en *Octubre*, donde vuelve a emplear lo más experimental de su repertorio narrativo: montaje de atracciones, inversiones del tiempo, angulaciones forzadas...

La película, basada en el relato *Los Diez Días Que Conmovieron Al Mundo* de John Reed, rememora los acontecimientos revolucionarios de 1917. En una secuencia de la película, que narra el ascenso de Kerensky al poder, Eisenstein vuelve a romper la narración, comparando al gobernante con Napoleón y con un pavo real, y sugiere, a base de sutilísimas combinaciones de planos, la incapacidad para gobernar del dirigente revolucionario.

A partir de estas películas, Eisenstein recupera un pulso narrativo más convencional, aunque todas sus obras siguen mostrando una excelente capacidad narrativa en el empleo del montaje. Capacidad que se hace extensible al empleo de la composición en el plano, de los encuadres, la iluminación, e incluso en la utilización del color y del sonido, con el que pudo experimentar sus teorías de contrapunto sonoro en sus últimos filmes.

Verdaderamente, **Eisenstein** es uno de los pocos directores en la historia del cine que, partiendo de la influencia que recibió de las películas de Griffith, fue capaz de plantear un lenguaje alternativo al del director americano. Que dicho lenguaje no llegase a arraigar de pleno en el resto de directores quizá se deba a lo complejo y



extremista de sus propuestas. Definió cinco tipos diferentes de montaje (métrico, rítmico, tonal, sobretonal e intelectual) y propuso combinaciones de planos basadas en los ideogramas chinos.

Toda su complejidad de planteamiento se traducía en secuencias crípticas de complicada comprensión para el espectador, que difícilmente podía asumir toda la riqueza narrativa de sus propuestas. Se puede observar un ejemplo acudiendo a las propias explicaciones de Eisenstein, sobre la secuencia citada anteriormente de Octubre:

Vamos a examinar la ascensión de Kerensky al poder y la dictadura tras la sublevación de julio de 1917. Los subtítulos indicando sus sucesivos nombramientos ("Dictador", "Generalísimo", "Ministro del ejército y de la marina", etc...), dan una nota cómica, intercalados con los cinco o seis planos de Kerensky subiendo las escaleras del Palacio de Invierno, todos exactamente de la misma duración. Aquí se plantea un conflicto entre la hueca adulación de las denominaciones y el paso monótono con que el personaje sube por unas escaleras siempre iguales. Consecuencia intelectual: ridículo de la absoluta nulidad de Kerensky. Se crea un contrapunto entre la expresión literal y casi estadística de una idea, y la representación visual de una determinada persona, incapaz de cumplir obligaciones que aumentan sin cesar. La incongruencia de estos dos factores da lugar a una decisión puramente intelectual por parte del espectador, a expensas de esa persona determinada.

Como puede comprobarse al ver la secuencia, son planteamientos difíciles de asumir en su totalidad, especialmente si se compara con la intuitiva naturalidad de las propuestas de Griffith. Aun así, no conviene olvidar que **Eisenstein** ha sido y sigue siendo uno de los directores más influyentes de la historia del cine, y que muchas de sus propuestas, si bien no han sido asimiladas de forma íntegra, sí que han sido reabsorbidas y adaptadas por el lenguaje.

Lenguaje > Fases de la Producción Audiovisual

Desde la idea original, hasta que la película se estrena en las pantallas, se recorre un largo camino que a grandes rasgos podemos dividir en tres fases: preproducción, producción y postproducción.

Preproducción

Esencialmente es la fase de creación del guión. Uno o varios guionistas, individualmente o en colaboración con el director, escribe (y reescribe) el guión, que es la plasmación literaria de lo que se verá en imagen.

Según la fuente que lo inspire, un guión puede ser fundamentalmente original, si la historia es inédita, o adaptado, si resulta basado en alguna obra preexistente.

Producción

Una vez concretado el guión, comienza la preparación para grabar (rodar) las imágenes, búsqueda de financiación de la película, contratación de personal técnico-artístico, localización de exteriores y decorados....

En esta fase ya está implicado todo el equipo de producción de la película (menos el guionista, que participa sólo en casos excepcionales).

Postproducción

En paralelo a la fase de rodaje, y en mayor medida al finalizar ésta, se procede a ensamblar los planos grabados (rodados). En esta labor participan el equipo de montaje (montador y ayudantes) y el director de la película. Esta última etapa de montaje es, además de un período mecánico en el que el montador "pega" un plano tras otro, una fase en la que se terminará de concebir el sentido último del relato fílmico. De hecho, el **montaje** es para muchos teóricos (y no teóricos) del cine, la verdadera esencia de la expresión fílmica, lo que articula su lenguaje y lo que le diferencia del resto de artes, ya sean plásticas o temporales.



Capítulo 2: *Proceso de creación de una película.*

Capítulo 3: *Dirección y producción.*

Capítulo 9: *Los oficios del cine y cómo se hace una película hasta su distribución.*

Introducción a la Narrativa



Para hacer una película hay que decidir **qué se filma** y **cómo se filma**. En la realización de estas acciones el cine comparte los códigos de otras artes.

También hay que decidir **cómo se presenta** el material grabado, uniendo unas tomas con otras, produciendo relaciones sintagmáticas. Se trata del **montaje**, que diferencia al cine de otras artes.

El montaje comienza en la fase de creación del guión técnico (guión literario más el diseño de los planos), con el que el realizador ya estructura las tomas, su continuidad y su sentido, sobre papel o en su cabeza. Será muy importante que los planos estén correctamente grabados desde el punto de vista técnico y del narrativo (o del personal estilo del creador).

Después, en el montaje como tal, se valoran las imágenes y sus posibilidades para obtener la mejor solución final. Entonces, al **ensamblar los fragmentos**, reconstruyendo el relato, con las secuencias montadas, la película adquiere significación.

Hay autores que trabajan con todos los ingredientes y procesos totalmente definidos y estructurados desde un principio, y hay otros que dejan margen a la improvisación, confiando en un proceso creativo sobre la marcha. Así, en mayor o menor grado, hay películas grabadas y montadas siguiendo una programación férrea y las hay experimentales.

Fundamentos Psicológicos

Hoy estamos acostumbrados a un cine con soluciones narrativas basadas en la fragmentación y el montaje que no serían entendidas por los espectadores de **Lumière** y **Méliès**, de finales del siglo XIX y de principios del XX. La narración basada en el montaje fue un descubrimiento colectivo que empezó a tomar cuerpo definitivo con **D. W. Griffith**, allá por 1914.

Las soluciones narrativas producidas por el montaje reciben respuestas emocionales de todo tipo por parte de los espectadores. Para conseguir estas respuestas, algunos cineastas, ya a principio del siglo XX, intentan expresar con el montaje, buscando significados que surgen de la unión de los planos. Uno de los descubridores de estos efectos de montaje fue el soviético **Lev Kulechov**.

El Efecto Kulechov

Su experimento más conocido consistió en yuxtaponer, en tres ocasiones diferentes, el mismo plano inexpressivo de un actor (Iván Mosjukin) a los siguientes planos: una mujer en actitud seductora, un plato de sopa y una niña muerta. Cuando las tres secuencias fueron proyectadas por separado ante tres públicos diferentes, se pudo comprobar que los espectadores, en cada caso, admiraron la habilidad interpretativa de Mosjukin y su capacidad de evocar, respectivamente, deseo, hambre y tristeza.



Los experimentos de Kulechov, a los que pronto se sumaron los de **Pudovkin**, pueden resumirse en un principio básico: "el montaje es la fuerza creadora de la realidad fílmica, y la naturaleza sólo aporta la materia con que formarla. Esa es, precisamente, la relación entre montaje y cine".

Paralelamente al **efecto Kulechov** se comenzó a estudiar, de forma intuitiva, (**Escuela de Brighton**, **Porter**, **Griffith**...) la mejor manera de dirigir la atención del espectador de un punto de vista a otro de la acción. Atención que conviene tener muy en cuenta desde la planificación, procurando además obtener unas tomas correctas que permitan a su vez un correcto ensamblaje de las mismas en la fase de montaje, para que el espectador entienda la historia.

A raíz de estos descubrimientos fueron surgiendo diferentes tendencias y teorías estéticas del montaje que fueron advirtiendo precisamente que ciertos empalmes y combinaciones de planos producían efectos desagradables o perturbadores en el espectador. También se descubrió que cada tipo de plano necesitaba permanecer un tiempo mínimo en pantalla para ser comprendido y asimilado.

Poco a poco fueron incorporándose descubrimientos de diversa naturaleza, lo que permitió ir conformando el lenguaje

cinematográfico. Afortunadamente, como todo lenguaje artístico vivo, este proceso de enriquecimiento sigue abierto permanentemente.

Diferentes Opciones

A lo largo de la historia del cine se desarrollan distintos estilos de montaje, y sigue abierta la posibilidad a otros nuevos estilos.

Muy a grandes rasgos, podemos considerar dos grandes estilos:



Estilo Naturalista O Clásico

a este grupo pertenecen todas aquellas películas que intentan que su montaje de planos pase desapercibido. El espectador ve la película casi sin darse cuenta de que existen cambios de plano, sin notar que la realidad ha sido fragmentada y luego reconstruida en el montaje (como en los montajes de **Wyler** o de **Lean**, por ejemplo). En este tipo de películas, todos los recursos son usados con la mayor suavidad posible. Los movimientos de cámara, los cambios de plano, el uso de sonidos, etc. se justifican por la acción. En definitiva, se intenta que el espectador se concentre más en el guión y menos en la forma en que la película ha sido filmada y montada. Es el montaje transparente, el que no se ve. Casi todo el cine clásico americano producido entre los años 30 y 60 sigue estos parámetros, pero es un estilo que perdura aún hoy en muchísimas películas y directores.

Estilo formalista o rupturista:

al contrario que en el anterior, en este cine se intensifican los recursos de montaje. Abundan los movimientos de cámara forzados, los cambios de plano bruscos, el uso de sonidos no justificados por la acción, la iluminación estridente, etc. No es que en este cine se renuncie al guión, sino que además de el *qué* contar, se valora en gran medida el *cómo* contarlo. se violan las leyes de emplazamiento de cámara; se manipula el tiempo variando la duración, la frecuencia y el orden de los hechos; se desafía la narrativa clásica, retando la percepción del espectador y hasta desorientándolo, exigiéndole más concentración para unir los fragmentos.

Desde el expresionismo alemán, ya en el primer tercio del siglo XX, hasta el cine Dogma actual, son muchos los directores que han apostado por este estilo (cine indie americano, nouvelle vague francesa, etc.).

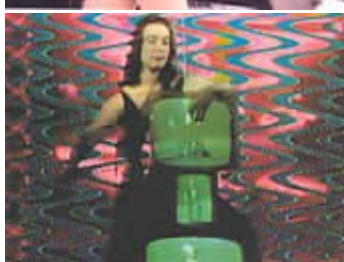
Aunque son dos estilos opuestos, sus influencias son acogidas por todo tipo de directores en diferentes dosis. De hecho, es muy frecuente encontrar directores que trabajan con una mezcla de ambos estilos.

Hay manifestaciones como las del canadiense **Norman Mc Laren** en los años 30 y 40, o las nacidas de las experiencias en videocreación en los 60, como las de **Rybczinsky** y **Nan June Paik**, que no utilizan las fórmulas convencionales, y si bien sus técnicas de multipantallas, distorsiones y asincronías no llegaron a generalizarse, sí que marcan tendencias que se mantienen y funcionan como otras vanguardias artísticas. En los años 70 aparecieron muchas innovaciones, como las de **Michael Snow**, en películas de exploración sobre el mismo medio cinematográfico, articuladas en torno a aspectos de lenguaje.

En otro extremo se colocan las películas con tomas largas que duran varios minutos, como alternativa a la unión de muchos planos, como en películas de **Renoir**, **Mizoguchi**, **Welles** o **Dreyer**. En algunas películas se alternan las tomas largas con el montaje rápido, como en *Ciudadano Kane* (1940) de Welles. En otras se violan las convenciones de continuidad espacial, temporal y gráfica con saltos de imagen muy perceptibles, junto al uso de tomas largas y de planos paréntesis, como en *Al Final De La Escapada* (1959) y otras películas de **Godard**.

Algunas películas se realizan totalmente con tomas largas, y puede llegarse al caso extremo de que toda la película parezca un único plano secuencia (cuando una toma muestra una escena completa se denomina plano secuencia), como si fuera de "no montaje" (aunque se basan en el montaje interno en el plano). Esto ocurre en *La Soga* (1948), de Hitchcock, o en *La Dama Del Lago* (1946) , de **Montgomery**.

Muchos experimentos van calando en el montaje convencional. Conviene observar y comparar diferentes estilos de montaje, aunque algunos no son fáciles de rastrear ya que no aparecen en el cine comercial, que suele ser de consumo y sigue fórmulas oficiales y de masa. Hay más posibilidades en circuitos reducidos, filmotecas, museos, vídeos, ciertos canales de televisión y quizás internet.





Para concluir, se podría decir, como Bazin, que el montaje es una de las bases del cine formalista, mientras que la puesta en escena, la profundidad de campo y la toma larga son las características del cine realista. Sin embargo, las cosas no quedan tan delimitadas, ambos aspectos pueden ser utilizados conjuntamente, y forman parte uno de otro. El montaje hace en el tiempo lo que la puesta en escena en el espacio, y ambos se integran en un cuerpo único. Lo que importa es la "voz" de la película", y que ésta sea honesta y esté bien resuelta.

Un ejemplo de montaje. La escena de la ducha en *Psicosis*, de Hitchcock

Con los cambios de plano se pasa de un punto de vista a otro de la acción (la víctima y el asesino). Este montaje permite que el espectador sepa más de lo que sabe la chica en la ducha, lo que le hace vivir la escena de una manera muy intensa, con el suspense que produce saber que algo va a pasar en cualquier momento. Además, el montaje permite incrementar el ritmo en el momento del clímax. Hasta que la chica entra en la ducha los cambios de plano se producen de forma pausada, pero en el momento del asesinato la velocidad de montaje y la música (Bernard Herrmann) se intensifican, produciendo un vértigo que contrasta con la calma anterior y posterior.

En esta escena se utilizan 70 planos en un minuto, produciendo la impresión de continuidad y logrando que el conjunto sea más potente que la suma de las partes, más gráfico y aterrador.



Un ejemplo de montaje interno en un plano secuencia. La secuencia de inicio de *Sed de mal*, de Welles

La toma larga puede tener su desarrollo interno y su propia estructura formal. En esta secuencia con un único plano se muestran signos y situaciones que presentan algunas de las claves de la película. La cámara cambia continuamente el encuadre, desde planos detalle a generales, mostrando distintos espacios y puntos de interés.

La cámara se mueve, se eleva, retrocede, hace un *travelling* hacia atrás siguiendo y reuniendo a los personajes que van apareciendo; continúa con un *travelling* diagonal y otro a la izquierda y sigue moviéndose hasta que al final, tras casi tres minutos y medio, la toma se corta de repente con una explosión en *off*, cambiando a otro plano.

La toma larga presenta en un fragmento de tiempo una compleja estructura de acciones. Este plano largo muestra una gran preocupación por las cualidades fotográficas y el encuadre para conseguir un efecto cinematográfico y un personal estilo de narración. Para estos elementos, la duración de la toma es muy importante.

Aquí, la ausencia de montaje obliga a que el espectador asista a la acción "en directo", viviendo cada instante a la vez que los protagonistas. En este caso el espectador también tiene más información que los personajes, y el suspense por la amenaza del estallido de bomba impregna toda la secuencia.



Capítulo 3: *Secuencia de la escalinata de Odessa de El acorazado Potemkin.*

Capítulo 5: *Plano secuencia en Sed de Mal.*

Capítulo 6: *El montaje. Este capítulo incluye imágenes de "Viaje a la Luna" de Méliès, "Vida del bombero" de Porter, y el efecto Kulechov.*

Capítulo 7: *al final se puede ver la escena de la ducha de "Psicosis" de Hitchcock.*

Capítulo 11: *hacia la mitad se nombra el montaje soviético. "Ballet mecanique" de Leger.*

Capítulo 12: *al comienzo se habla de montaje con la película "Sólo ante el peligro" de Zinneman.*

Análisis Cinematográfico > El nacimiento de una nación, 1915, Griffith



Al igual que muchas obras artísticas, esta película deja patente la tendencia ideológica de su autor. **Griffith** nació en 1875 en Kentucky en el seno de una familia sureña, con un padre coronel del ejército confederado. Estas raíces confluyeron en su posterior ideología racista.

La película, dirigida en 1915, está basada en el melodrama *The Clansman (El Hombre Del Klan)*, de **Thomas F. Dixon**, y narra los destinos cruzados de dos familias, los Stoneman, del norte y los Cameron, del sur, durante la Guerra de Secesión estadounidense. Como se puede observar a lo largo de la película, Griffith muestra sus rasgos contra lo que consideraba la amenaza de la raza negra y trata con benevolencia el nacimiento del Ku Klux Klan. Esta incidencia derivará en las protestas surgidas durante su estreno por parte de asociaciones abolicionistas y pro derechos civiles.

Al margen de cuestiones ideológicas, hay que reconocer a Griffith el mérito de lograr que el cine abandonara la estética teatral. Así vemos cómo Griffith maneja la ficción según sus propios criterios artísticos; la cámara toma parte en los acontecimientos, la acción es fragmentada y el montaje se convierte en la base de la narración.

En la película de la que estamos hablando existen algunas secuencias magistrales y toda la película está salpicada de aciertos:

- La utilización del **plano detalle** permite destacar elementos de la acción con gran carga dramática.

Así ocurre con el **plano de la flor** que el encandilado Stoneman le entrega a su amada; o la foto que Cameron ve de su amor platónico; el plano corto del gato de la familia Cameron, que se abalanza sobre un cachorro de perro, que subrayado con el intertítulo "Hostilidad", anticipa la crueldad del conflicto civil que se narrará más adelante.

Algunos de estos detalles son recortados visualmente con **cachés (catchs)**, recurso que Griffith utilizó con profusión.

- La utilización de los **planos generales**.

Nunca el cine había ofrecido espacios tan amplios, mostrando la inmensidad de los **campos de batalla**, con el colosal despliegue de extras y efectos especiales (cañonazos y bombardeos) con que contó el film.

Pero además este tipo de plano es utilizado de forma expresiva, como en la escena en que Lincoln tiene que tomar decisiones drásticas de guerra. Estas secuencias concluyen siempre con el presidente meditabundo y preocupado, encerrado en la soledad del plano general.

- Montajes paralelos.**

Muy frecuentes a lo largo de la película. Por lo general, concluyen con su popular salvamento en el último instante, como en la secuencia de salvamento de Flora Cameron, perseguida por Gus, el renegado. O en la secuencia final, con el salvamento de las familias acorraladas por el ejército negro insurgente, llevado a cabo por las tropas del Ku Klux Klan.

En estos montajes, Griffith ya desarrolla el progresivo acortamiento de los planos de las diferentes acciones a medida que estas se acercan a su confluencia final, circunstancia que las dota de una progresión rítmica muy interesante a medida que se acercan al clímax de acción (el clímax es el punto más alto de la progresión dramática de cualquier narración).

Con el montaje paralelo Griffith crea contrastes dramáticos entre las acciones. En la secuencia previa a la partida de las tropas sureñas al frente, en las que se **montan en paralelo tres acciones**: el baile de despedida, la celebración en la calle con fuegos artificiales, y la inquietud en los hogares donde mayores y niños esperan la inaplazable partida de las tropas. Con ello surge un contraste dramático muy emotivo, al combinarse la alegría de las celebraciones con la tristeza de la partida.

- La profundidad de campo.**

Utilizando objetivos de distancia focal corta con un ángulo de visión amplio y que magnifican las distancias y el espacio, de modo que en un solo plano se muestran varios planos visuales en profundidad, con más información que además puede ampliarse rápidamente en la misma toma **con travellings, panorámicas...** Por ejemplo: la secuencia en la que la mujer con sus hijos, en primer término, ve partir a las tropas y con un pequeño movimiento de cámara se muestra el campo de batalla en el que desfilan cientos de soldados en un plano lejano.

Dos secuencias magistrales con todos los descubrimiento narrativos de



Griffith:

Asesinato de Lincoln

Se ofrece un meticuloso tratamiento de la fragmentación espacial. El teatro en plano general de referencia, donde van a ocurrir los acontecimientos: el plano general corto del palco, donde disparan a Lincoln, el plano medio de los protagonistas en las butacas, el plano general corto del escenario. La inclusión de estos planos habría sido de muy difícil comprensión para el espectador de entonces de no haberse incluido una y otra vez el plano general de referencia, que permite integrar los detalles de la acción. Curiosamente, el único plano que no se puede ubicar en el espacio global es el del asesino, que de esta forma adquiere la dimensión de personaje oculto.

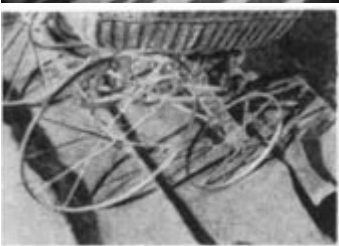
En cuanto al tratamiento del tiempo, también se observa ya la creación de una temporalidad abstracta. Por un lado, las tres horas que aproximadamente dura la acción narrada (que se puede medir por la duración de la obra representada en el teatro, *Nuestro Primo Americano*, de la que se muestra el comienzo del primer y tercer acto) se reducen a los cinco minutos que aproximadamente dura la secuencia. Esta compresión temporal no impide, por otro lado, el alargamiento de otros fragmentos aislados, como puede ser el momento del disparo, que se dilata unos segundos con la inclusión de un plano del escenario (lo que genera cierto suspense).

Persecución de Gus, el renegado

En esta secuencia se aprecia la eficacia del montaje paralelo. Por un lado, permite contrastar en su inicio la soledad y fragilidad de Flora Cameron con la ternura de la ardilla que está en el árbol, creando una metáfora evidente. A la vez se incluyen los planos de Gus, que merodea alrededor, significando una amenaza para la joven. Instantes después se introduce otra línea de acción, la del hermano de la chica que, preocupado por su ausencia, sale a buscarla. Poco a poco, las acciones de los tres personajes van a confluir, cuando el hermano consiga llegar a tiempo de ver como las amenazas de Gus hacen precipitarse al vacío a su hermana. Finalmente consigue recuperar el cuerpo moribundo de su hermana. Hasta este punto se ha producido un montaje alternado con la persecución de los tres personajes, en un frenesí de planos que muestran las referencias visuales del paso de cada uno de ellos por los mismos sitios, permitiendo al espectador calcular el tiempo que les separa.

Griffith desarrolla con acierto estas técnicas novedosas y complejas en un tiempo en que la narración fílmica se encuentra en un estado primitivo. Aún las mejora en su siguiente película, *Intolerancia*, y con ello establece unos recursos que el cine ya no abandona.

Análisis Cinematográfico > El Acorazado Potemkin, 1925, Eisenstein



El acorazado Potemkin no es solamente la película más importante de **Eisenstein** (era su segundo largometraje) y la más representativa de todo el cine revolucionario soviético sino que se erige como una de las más notables e influyentes del periodo silente (y en opinión de muchos historiadores la mejor). Por supuesto es uno de los filmes más analizado y comentado de la historia.

Nació como uno de los ocho episodios de un proyecto sobre la fallida revolución de 1905 pero ya en Odessa el director letón (era hijo de un arquitecto judío de origen alemán) reescribió casi totalmente el guión, que se separó bastante del inicial, más fiel a los acontecimientos históricos. El rodaje duró poco más de una semana y durante el mismo **Eisenstein** y su operador **Eduard Tissé** experimentaron con objetivos, focos, plataformas para mover las cámaras, planos desenfocados,... La película tuvo un gran éxito en el extranjero, siendo prohibida en algunos países acusada de revolucionaria.

La narración se estructura como un drama en cinco actos con los siguientes títulos:

- *1905. Hombres y gusanos*
- *Drama en el golfo de Tendra*
- *La muerte pide venganza*
- *La escalera de Odessa*
- *Encuentro con la escuadra*

El desarrollo de este episodio revolucionario es, en realidad, una metáfora de la Revolución Rusa con la representación de las clases que sostienen el zarismo en el barco (los militares aristocráticos y los oportunistas, el clero, los intelectuales que se pliegan al poder como el médico, los indiferentes y los cobardes) y los grupos revolucionarios (el pueblo movilizado como marineros) y sus aliados (la pequeña burguesía en el puerto, las mujeres, los oprimidos).

Algunos de los rasgos destacados de esta película son:

- La ausencia de **protagonistas** individuales que sirvan para seguir todo el relato y la exaltación de los movimientos colectivos. Ello no significa que no haya individuos reconocibles (Vakulinchuk, el capitán, el pope,...) pero no articulan toda la narración.
- El uso de rótulos que, más que reflejar diálogos, exponen frases y mensajes que acentúan el sentido de la narración.
- La inserción de verdaderas **metáforas visuales**, un rasgo bastante extendido en el cine mudo pero al que **Eisenstein** dota de una fuerza especial en su **montaje**: el plato con el Padrenuestro, los marineros colgados del palo, las sombras de los soldados sobre la madre, el león de piedra que se levanta,...
- La abundancia de **planos detalle**, muchos de los cuales dan verdadero valor simbólico a los objetos (el piano, la cruz, las gafas, los gusanos en la carne) mientras otras acentúan el dramatismo de la acción (la mano pisada del niño, los ojos de las mujeres, la mano del pope,...). Hay una enorme cantidad y variedad de planos (1.029 planos, algo inaudito en su época) y ángulos (picados y contrapicados) y algunos movimientos de cámara.
- La predominancia de **líneas de composición** oblicuas y triangulares que plasman la tensión de los acontecimientos expuestos.
- Una **fotografía** muy variada: casi pictórica en las escenas de la bahía con los barcos y los reflejos del sol, fuertemente expresiva en los primeros planos de algunos rostros (los oficiales, el pope) y con numerosos efectos (desenfoques, claroscuro, sombras,...).
- Un **montaje** que ha quedado ya como modelo de la planificación a base de fragmentos y que, a diferencia del cine americano, no tiene en cuenta factores como el eje de relación, la continuidad o el salto progresivo entre planos primando el ritmo y el choque para acentuar la noción de conflicto.
- En suma se busca unir **fondo y forma**, es decir, el mensaje revolucionario con una estética que provoque esa misma sacudida en los espectadores.

La secuencia de la escalera de Odessa

La escalera de Odessa es la que los cosacos masacran a la multitud desarmada es sin duda la principal protagonista de la película. Con sus 120 escalones inspiró a **Eisenstein** la película y éste cambió el sentido de la acción para acentuar el

dramatismo del episodio. Pese a contar con medios muy primitivos (una tosca vagoneta sobre unos irregulares raíles) para filmarla, logró con la rápida sucesión de planos en el montaje (unos 120 en poco más de seis minutos) darle un ritmo nunca visto hasta entonces. Es el montaje el que crea el tiempo fílmico, dilatando el tiempo real de acuerdo con las emociones y sensaciones que el director quiere provocar en los espectadores.

En esa secuencia se combina la masacre colectiva con las historias individuales de las dos mujeres que pierden a sus hijos y que conforman algunos de los planos más impactantes del film: la mujer que ve a su hijo herido y lo coge en brazos frente a los soldados y la que, al ser alcanzada por los disparos, empuja el carrito de su bebé escaleras abajo.

Gran teórico de la estética fílmica, **Eisenstein** pone en práctica su teoría del "montaje de atracciones" en la que no considera el montaje como un recurso de continuidad de la narración sino que usa la yuxtaposición de los planos para provocar emociones ("montaje de choque") o para que las imágenes trasciendan lo narrado para expresar conceptos más elevados ("montaje intelectual").

Ejercicios

Sugerencia: visiona "Cantando bajo la lluvia" (*S.Donen-G.Kelly* , 1952)

1 Comenta qué aspectos del cine mudo quedaron obsoletos con la llegada del cine sonoro

2 Elige una secuencia de un film mudo y descríbela de forma visual fijándote qué tipo de planos predominan, su duración media y el tipo de montaje.



Sugerencia : Visiona los fragmentos de la serie "Amar el Cine" que se citan al pie del apartado **Montaje** y, en especial, el capítulo VI "Montaje".

3 Elige **otra** secuencia de la película que elegiste de la Lista y comenta qué tipo de montaje presenta (si mantiene la continuidad espacial y temporal o no).

4 Describe las características del montaje en una secuencia de alguna película que conozcas en la que tenga un brillo especial (revisa el capítulo VI "Montaje" de la serie "Amar el Cine").

Anexo > "Visiones y sinfonías expresionistas" por Renato Sanjuán



Vaya por delante que éste no es, ni mucho menos, un artículo exhaustivo ni riguroso sobre el expresionismo alemán. Tan solo se trata de un recorrido subjetivo por algunas películas, vagamente unidas por el término "expresionismo", en el que voy a intentar explicar por qué me gustan y por qué creo que merecen la pena ser vistas, a día de hoy, como mucho más que una reliquia o una curiosidad.

Hay dos razones principales para esto. Por un lado, nos sirven para entender el estado de ánimo de la sociedad alemana de entreguerras, hasta tal punto que se suelen considerar como un espejo del camino que llevó a Alemania de Weimar a Hitler. Y por otro, muchas de ellas son verdaderas cumbres de un arte que a la vez alcanzaba su punto álgido y empezaba a emitir su canto de cisne: el cine mudo contaba sus últimas horas y nos dejó un puñado de películas maravillosas, libres y modernas, varias de las cuales vieron la luz en la turbulenta Alemania de aquel período. Hoy en día sigue sorprendiéndonos, por sofisticado y por moderno, su lenguaje visual.

El Expresionismo surgió como movimiento a principios del siglo pasado con el **Grupo Die Brücke**, aunque hunde sus raíces en la Edad Media (**Durero, Grünewald**) y en precursores más recientes como **Van Gogh** o **Munch**. La pintura expresionista ofrece una visión del mundo ferozmente subjetiva, deformada y torturada. Los artistas pintan la angustia, la muerte, la desesperanza y el horror, y para hacerlo rompen con la realidad a base de trazos y colores salvajes y agresivos. La influencia expresionista también alcanzó a la literatura, la música, la poesía y el cine.

Al igual que cualquier otro movimiento estético, el cine expresionista tiene sus antecedentes. Los dos más conocidos son las primeras versiones de *El Golem* (1914) y de *El Estudiante De Praga* (1913). Ambas fueron codirigidas y protagonizadas por **Paul Wegener**, y ambas dieron lugar a sendos "remakes" en los años '20. La temática de ambos filmes, romántica, oscura y con toques filosóficos, anticipa la oleada que estaba a punto de llegar.

El Estudiante De Praga mezcla el mito de *Fausto*, el mito del doble o *Doppelgänger* (también presente en *El Retrato De Dorian Grey*, en *Doctor Jekyll* y *Mr. Hyde* y en el cuento de Poe, *William Wilson*), para contarnos la historia de un estudiante que vende despreocupadamente su reflejo a un mefistofélico personaje, que lo usará para cometer todo tipo de desmanes y achacárselos al infeliz protagonista.

Esta dualidad entre la parte buena y la parte mala se percibe también en *El Golem*, basado en una antigua leyenda en la que un rabino insufla vida a una criatura de arcilla. Una vez que la criatura toma consciencia de su origen artificial y de su falta de humanidad, debido al rechazo de una dama de la que se enamora, destruye furiosa todo lo que encuentra a su paso. Las similitudes con *Frankenstein*, otra versión del mito sobre lo bueno y lo malo, son más que evidentes. Como curiosidad, se dice que Boris Karloff se fijó mucho en la interpretación de Paul Wegener para crear su propio monstruo.



Hay que decir que el "verdadero" cine expresionista solo duró de 1919 a 1924, y que por lo general al hablar de él nos referimos a películas de influencia expresionista que abarcan hasta principios de los años '30. El film expresionista por excelencia es *El Gabinete Del Doctor Caligari* (**Robert Wiene, 1919**). Nos cuenta la historia del malvado doctor Caligari, que tiene esclavizado al sonámbulo Cesare y lo utiliza para cometer terribles crímenes. Al principio, los guionistas **Carl Mayer** y **Hans Janowitz** plantearon la historia como una alegoría de la guerra a través de la manipulación de Cesare (el pueblo) por parte de Caligari (el poder), que lo manda a matar y morir mientras vegeta en un estado de sopor permanente. **Wiene** añadió un prólogo y un epílogo que convierten la alegoría en el delirio de un loco que confunde al amable director del manicomio con el perverso Caligari. Para representar la ciudad de pesadilla se utilizaron decorados con perspectivas imposibles, ángulos extraños, arquitecturas tortuosas y sombras pintadas. Todo se recreó en el estudio. No hay pretensión alguna de realismo, es la visión retorcida de una mente igualmente retorcida. Viendo esta película tenemos casi la sensación de ver un cuadro en movimiento. Éste es a la vez su mayor hallazgo y su punto débil, ya que todo está subordinado al aspecto formal. Por este motivo cosechó críticas apasionadas, a favor y en contra. Para algunos era el futuro del nuevo arte, para otros un paso atrás, una vuelta al hieratismo de los primeros años del cine. *El Gabinete Del Doctor Caligari* resulta especialmente interesante a nivel sociológico, como reflejo de los turbulentos conflictos internos que atormentaban a los alemanes, y a nivel estético como reflejo fidedigno de lo que era la pintura expresionista. Tuvo un éxito enorme en todo el mundo. Como curiosidad, su estreno en EE.UU. en 1921 causó un escándalo notable, y dio lugar a serios disturbios porque mucha gente opinaba que ver una película alemana era dar dinero al enemigo, eso a pesar de que se había firmado la paz con Alemania casi 3 años

antes.

El Gabinete Del Doctor Caligari supuso una ruptura estética total, e influyó en muchas de las películas que vinieron después aunque, como es lógico, sus planteamientos un tanto restrictivos fueron evolucionando hacia otros más libres y dinámicos. Se llegó a acuñar la palabra caligarismo para referirse a las películas más abiertamente influidas por su estética. Se ha discutido mucho el mérito de **Wiene** en la película, debido a que nunca volvió a estar a la altura de Caligari, en favor de los diseñadores de los decorados, los pintores **Hermann Warm**, **Walter Röhrig** y **Walter Reimann**.

De los grandes directores del expresionismo alemán, **Friedrich Wilhelm Murnau** es, personalmente, mi favorito, y el más poético y romántico.



Murnau no era un "expresionista" estrictamente hablando. Para empezar, solía rodar en exteriores y en decorados naturales. La poesía y la delicada separación entre realidad y fantasía de sus películas lo diferencian también del expresionismo.

La primera película de Murnau que se asocia con el expresionismo es *Nosferatu, Una Sinfonía De Horror* (1922). Se trata de una versión no autorizada de Drácula, disimulada para no pagar derechos, lo cual dio origen a una amarga disputa con Florence Stoker, la viuda del autor, que a punto estuvo de conseguir quemar el negativo original. Sin ser la primera película sobre Drácula, sí es la primera película de vampiros que se conoce habitualmente.

Nosferatu es el padre de todos los vampiros fílmicos. El legendario maquillaje de **Max Schreck**, con sus garras afiladas y orejas puntiagudas, está en la mente de todos como un icono del cine de terror. En *Nosferatu* hay imágenes extraordinariamente sugerentes que no han perdido su poder de fascinación: las ratas que siguen al vampiro a todas partes como una plaga, el vampiro saliendo tieso de su ataúd, el barco fantasma que llega a la ciudad, etc...

Con los tiempos que corren no se puede decir que *Nosferatu* sea hoy una película de terror, pero no cabe duda de que ha influido en muchas películas del género con su extraña mezcla de poesía y horror.

El Último (1924), protagonizada por el gran **Emil Jannings**, es otra de las grandes obras de **Murnau**, al que a veces se le ha llamado "el director de las obras maestras". Es la historia del portero de un gran hotel y del respeto que le tienen en su humilde barrio debido a su bonito uniforme de botones relucientes. Un día lo degradan a encargado de los lavabos y le retiran el uniforme. Cuando es descubierto se ve despreciado por sus vecinos y su familia. La humillación le corroe. Finalmente, recibe una herencia inesperada y se hace muy rico y feliz.

El Último es una película maravillosa que todo el mundo debiera ver, pues es una de las cumbres de su arte. La cámara de Murnau se mueve con una fluidez pocas veces vista antes, y la fotografía es un prodigio de matices y claroscuros. Verdaderamente, es música en imágenes. No es casualidad que Murnau subtitulara dos de sus películas con términos musicales: *Nosferatu* es "una sinfonía de horror", y *Amanecer* es "una canción de dos personas".



El Último no tiene intertítulos (cartones de las películas mudas con texto dialogado o explicativo), tampoco los necesita, pues las imágenes se explican por sí solas. Solo hay un título que precede al falso final feliz y que ironiza sobre el mismo, pues se trata claramente de un parche que no concuerda con el tono de la historia.

Hay quien dice que el mérito de *El Último* hay que dárselo a **Carl Mayer**, uno de los grandes poderes en la sombra de la época. Mayer fue también guionista, entre otras, de *El Gabinete Del Doctor Caligari*, *Metrópolis*, *Berlín*, *Sinfonía De La Gran Ciudad* y *Amanecer*. Sin dudar de la importancia de la figura gigantesca de Mayer, Murnau nos dejó una colección de películas sublimes, truncada por su temprana muerte y que basta para establecerle como uno de los más grandes directores de la historia del cine.

Tampoco podemos olvidarnos del operador, **Karl Freund**, que también lo fue de *El Golem*, *Metrópolis* y *Berlín*, *Sinfonía De La Gran Ciudad* y que más adelante dirigirá en Hollywood la primera versión de *La Momia*.

El Último refleja la fascinación alemana por los uniformes; el uniforme es el símbolo de status del personaje, y una vez despojado de él, ya nadie le respeta.

Amanecer (1927) fue la primera película americana de **Murnau**, y su inclusión en esta lista es una pequeña licencia. Para muchos es, simplemente, la mejor película muda de la historia. Nos cuenta una historia sencilla de amor, traición y celos, de una manera poética y musical, con una sensibilidad extraordinaria. Como en *El Último* la cámara es libre, y algunos planos siguen siendo soberbios a día de hoy. Los trucajes, con sobreimpresiones complejísimas, le dan un aire entre frenético u onírico, según momentos. El guión también es de **Carl Mayer**, y Murnau contó con

todos los medios técnicos y económicos necesarios para hacer realidad su visión.

Fritz Lang dirigió algunas películas muy importantes en Alemania antes de huir del nazismo y establecerse con éxito en EE.UU. De joven había estudiado arquitectura, de lo cual dan fe los decorados monumentales de algunos de sus films:

El Doctor Mabuse (1922), que se distribuyó como dos películas debido a su duración de más de tres horas, está muy emparentada con *Caligari* en algunos aspectos formales (decorados extravagantes, sombras pintadas, etc...) y en su protagonista: Mabuse es el arquetipo del malo, el amo de una red de crimen y corrupción que atenaza a una sociedad débil y decadente (nuevo reflejo de la atormentada sociedad alemana de entreguerras), un maestro del disfraz que se infiltra a placer en cualquier lugar y situación, cuyos ojos todo lo ven y cuyos tentáculos llegan a todos los rincones. Un manipulador, al igual que *Caligari*. El lado oscuro, el poder de la mente aplicado al mal. Se hizo tan popular que mereció varias secuelas en los años sucesivos, algunas del propio Lang y otras no.

En *Metrópolis (1926)* la grandiosidad de Lang alcanza la que quizás sea su cumbre, con la excepción de *Los Nibelungos (1924)*, una aventura épica y mitológica igualmente monumental, aunque más complicada de encontrar hoy en día que *Metrópolis*. Independientemente de la ingenuidad y la simpleza del guión, *Metrópolis* resulta grandiosa por su concepto visual. Con su mezcla de elementos futuristas y antiguos, sigue siendo hoy en día el referente fundamental de cualquier estética "futurista-retro". La majestuosa y elegante ciudad alta contrasta con el tono industrial y opresivo de la ciudad baja. Todo está calculado hasta el mínimo detalle, incluso las masas hacen formas geométricas en medio de los tumultos y las carreras. Fue durante mucho tiempo la película más cara de la historia del cine alemán, lo cual en esa época no era poco. Visualmente no ha envejecido.

M, El Vampiro De Dusseldorf (1931) se sale un poco del marco temporal de este artículo, aunque la influencia expresionista todavía se nota en la temática (la sórdida historia de un psicópata asesino de niños) y en la iluminación, basada en sombras y claroscuros, que le da un tono inquietante y perverso. Es la primera película sonora de Lang, un ejemplo de utilización expresiva e inteligente del sonido. **Peter Lorre** ofrece una interpretación memorable, que lo encasillaría para el resto de su carrera.

De **Georg W. Pabst** se dice que era un cineasta más social y más realista que otros de sus contemporáneos. A pesar de algunas películas memorables cayó en el olvido relativamente pronto, y a veces se le ha criticado por "carecer de un estilo propio". Pero ahí siguen sus películas, digan lo que digan. Dos de ellas son especialmente relevantes:

Bajo La Máscara Del Placer (1925), también conocida como *La Calle Sin Alegría*, es un crudo retrato de miseria en la Viena de la postguerra, con el contraste brutal entre la opulenta clase alta y la miserable clase baja como telón de fondo. Una visión sin concesiones de la injusticia, lo cual le valió toda clase de problemas y censuras a la hora de exhibirse fuera de Alemania. En realidad la historia no está contada de forma "expresionista", sino más bien con un afán de realismo que también sería una importante influencia en el cine alemán posterior. Por cierto que en ella podemos ver a la diva del cine mudo **Asta Nielsen** y a unas jovencitas **Greta Garbo** y **Marlene Dietrich**.

Lulú, o La Caja De Pandora (1928) es la película más conocida de **Pabst**. La historia de la seductora Lulú, protagonizada por Louise Brooks, mantiene aún toda su sensualidad y erotismo. Lulú, un personaje que bascula entre la inocencia y la perversión, destruye la vida de hombres y mujeres, que la desean por igual. Al final acabará muriendo a manos de Jack el Destripador. Lulú causó un gran escándalo en su momento, y también fue censurada en varios países europeos. Luego quedó olvidada durante décadas hasta ser recuperada como la maravillosa película, sugerente y ambigua, que es.

Este no es más que un pequeño repaso, incompleto y subjetivo, de algunas películas expresionistas o relacionadas con el expresionismo. Se entiende que tienen entre sí una afinidad estética más o menos pronunciada, pues el planteamiento original de *Caligari* fue evolucionando hacia formas más sofisticadas, y una afinidad temática igualmente significativa. Al verlas, aquello que dicen los libros de que reflejan el estado de ánimo de una sociedad en un momento de crisis se nos hace claro, lo cual no significa necesariamente que todas, ni siquiera que una mayoría, de las películas alemanas de la época compartieran el resto de características comunes que se les supone.

Otra película que merece la pena mencionar es *El Ángel Azul (1930)*, de **Joseph Von Sternberg**. No es un film mudo, pero está muy relacionada con las películas de las que hemos hablado. Un severo profesor, odiado por sus alumnos, los reprende por ir a un cabaret. Un día va a abroncar a la cantante Lola Lola (Marlene Dietrich), pero acaba subyugado por su sensualidad y se convierte primero en su





marido y después en su bufón, en una atracción de feria que cacarea (literalmente) como un gallo. Es una degradación sin fondo; la autoridad burguesa y bienpensante revolcándose sin contemplaciones en el fango de sus bajos instintos, servida con el fabuloso barroquismo visual de **Von Sternberg**, otra interpretación memorable de **Emil Jannings** y la sensualidad de **Marlene Dietrich**.

La influencia de la estética expresionista se ha hecho sentir a lo largo de la historia del cine y lo sigue haciendo. El terror clásico de la Universal en los años '30 y la época dorada del cine negro sólo son los ejemplos más evidentes. No en vano muchos de los talentos más destacados de Alemania huyeron a EE.UU. ante la llegada del nazismo. **Orson Welles** también utilizaba frecuentemente recursos expresionistas, por ejemplo en *Ciudadano Kane* o en *Sed De Mal*, por citar solo dos casos. Cineastas como **Lang**, **Freund**, **Edgar G. Ulmer** o **Siodmak** mantuvieron la influencia expresionista de sus orígenes, y otros muchos directores en todo el mundo absorbieron sus enseñanzas. En el cine actual todavía encontramos ejemplos de influencia expresionista.

Como curiosidad, al pensar en cine expresionista pensamos en claroscuros, blancos y negros muy contrastados, sombras inquietantes y tenebrosas... pero siempre en blanco y negro. Sin embargo no era raro que las películas se tiñesen. *Nosferatu*, por ejemplo, estaba teñida de amarillos, azules y sepias, e incluso de rojo en su clímax. Resulta divertido por la semejanza que guarda este hecho con la escultura clásica griega, que también estaba frecuentemente pintada de colores chillones, lo cual hoy nos parece inconcebible y hasta hortera.

Renato Sanjuán es montador de cine.

